Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

„FOLIA BIBLIOLOGICA" (2018), VOL. LX
DOI: 10.17951/fb.2018.60.165-185

Kamil Stępień
Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
https://orcid.org./0000-0001-5093-5953

FOTOGRAFIA UWALNIAJĄCA RZECZYWISTOŚĆ. FOTOGRAFICZNA INWENTARYZACJA ŚWIATA

Streszczenie: Artykuł skupia się na przedstawieniu najważniejszych koncepcji naukowych, społecznych i kulturowych, które podkreślają znaczenie obrazów, zwłaszcza fotografii, w życiu człowieka, oraz ich specyfikę. Przedstawiono znaczenie fotografii jako dokumentu, dzieła sztuki, materiału naukowo-badawczego. Poruszono kwestię siły przekazu dokumentów wizualnych, w tym fotografii, sposób ich organizacji oraz to, że fotografia rejestruje rzeczywistość niezwykle precyzyjnie. Opisano historię fotografii w kontekście rozwoju nowych metod badawczych w nauce. Zaprezentowano ideę fotografii dokumentalnej. Przedstawiono zasady komunikacji fotograficznej, psychologiczne i filozoficzne czynniki skłaniające ludzi do uwieczniania rzeczywistości, w której żyją.

Słowa kluczowe: fotografia, fotografia dokumentalna, znaczenie obrazów, interpretacja fotografii, historia fotografii, fotografia jako metoda badawcza, komunikacja fotograficzna, interpretacja wizualna

Photography Releasing Reality. Photographic Inventory of the World

Abstract: The article focuses on presenting the most important scientific, social and cultural ideas emphasizing the significance of images, especially photographs, in human life, as well as their specificity. The meaning of a photograph as a document, work of art, and scientific research material was presented. The matter of visual document message strength was addressed, including photographs, as well as the manner of organizing them and the fact that photography records reality in an extremely detailed way, the history of photography was described in the context of the development of new research methods in science. The idea of documentary photography was presented, as well as the principles of photographic communication, psychological and philosophic factors making people record the reality they live in.

Keywords: photography, documentary photography, meaning of the pictures, interpretation of photography, history of photography, photography as a research method, photographic communication, visual interpretation

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

„Każde zdjęcie ma swoją
historię, niektóre historie
mają swoje zdjęcia”[1]

Wprowadzenie

Fotografia jest obecnie jedną z najszybciej rozwijających się technik konstruowania, postrzegania i odtwarzania obrazu. Popularność kultury selfie[2], spontaniczne, amatorskie zdjęcia typu instant[3], dostępność oraz łatwość użytkowania urządzeń rejestrujących obraz przyczyniły się do zaniku posługiwania się tradycyjnymi technikami fotograficznymi.

Termin „fotografia” jest wieloznaczny i nieostry, zarówno w języku naukowym, jak i potocznym. *Słownik języka polskiego PWN* definiuje fotografię na trzy sposoby: jako „[1] technikę tworzenia trwałych obrazów przedmiotów za pomocą klisz lub błon światłoczułych, na które działają promienie świetlne odbite od danych przedmiotów; [2] obraz przedmiotu otrzymywany w ten sposób; zdjęcie oraz [3] przenośnie: wierne odtworzenie, odbicie czegoś”[4]. *Słownik...* uzupełnia pierwsze rozumienie z przytoczonej wyżej definicji o urządzenie „utrwalające obrazy – aparat fotograficzny”[5]. W przypadku fotografii cyfrowej powyższe definicje są nieadekwatne. Fotografię można zatem rozumieć jako: sztukę, rzemiosło, obraz powstały w efekcie fotografowania lub czynność robienia zdjęć. Filozofia robienia

[1] Cytat pochodzi ze strony WWW Narodowego Archiwum Cyfrowego [online]. Dostępny w World Wide Web: http://www.nac.gov.pl. [dostęp: 20.07.2018].

[2] Używana jest także spolszczona nazwa selfie – słitfocia, zdjęcie autoportretowe, „zazwyczaj wykonywane z trzymanego w ręku lub na kijku do selfie aparatu cyfrowego, kamery lub telefonu komórkowego. Przedstawia zazwyczaj samego siebie (w tym przypadku fotografa) lub jego odbicie w lustrze”. Tego typu zdjęcia są związane z mediami społecznościowymi [online]. Dostępny w World Wide Web: https://pl.wikipedia.org/wiki/ Selfie [dostęp: 20.07.2018].

[3] Zdjęcia instant są wykonywane urządzeniami mobilnymi (smartfonami), natychmiast („tu i teraz”) i odzwierciedlają stan emocjonalny osoby fotografującej. Potrzeba tworzenia tego typu zdjęć ma swoje uzasadnienie w reagowaniu na wydarzenia, które dzieją się na portalach społecznościowych, takich jak Facebook, Instagram czy Snapchat. Fotografie instant mogą służyć do kreowania internetowego wizerunku, reagowania i opowiadania wydarzeń z życia internauty, a także jego autopromocję w sieci. Idea wykonywania zdjęć typu instant wywodzi się z tradycyjnych technik fotograficznych – natychmiastowej, kolorowej fotografii wykonywanej aparatem firmy Polaroid bądź Fuji Instax, w której papierowa wersja zdjęcia (odbitka) była gotowa chwilę po zrobieniu zdjęcia. Współcześnie określenie „instant” dotyczy także rodzaju aplikacji przeznaczonych na platformy mobilne, które umożliwiają natychmiastowe robienie zdjęć, ich edycję oraz publikację w sieci WWW.

[4] Hasło: fotografia, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, [online]. Dostępny w World Wide Web: http://sjp.pwn.pl/slowniki/fotografia.html [dostęp: 15.04.2018].

[5] *Ibidem.*

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

zdjęć (wykonywania fotografii) jest niezmienna, zaktualizowany zostaje jedynie proces technologiczny. Współczesny aparat fotograficzny staje się komputerem, którego obsługa jest intuicyjnie prosta. Relatywny spadek cen sprzętu fotograficznego przekłada się na większe zainteresowanie tym medium.

Źródłosłowu pojęcia „fotografia" należy doszukiwać się w języku łacińskim: *photos* – światło, *graphein* – rysować, pisać za pomocą światła. Etymologia terminu odnosi się do malowania światłem. Dzięki grze światła i cienia można uzyskać jedyny, niepowtarzalny efekt. Od intensywności światła zależą barwy, które postrzegamy. To uchwycenie momentu, który już nigdy się nie powtórzy. „Fotografia zatrzymuje czas i sprawia, że coś trwa wiecznie"[6]. Zapisuje to, co w danej chwili widzi ludzkie oko. „Widzenie jest denotacją; opisuje i ma na celu przekazanie określonej wiedzy. Widoku nie należy kontemplować, a jedynie konsultować i nim się posługiwać"[7]. Ważne, by tak stworzony komunikat miał walory dydaktyczne, komunikacyjne i poznawcze.

W programie telewizyjnym „Minuta na obraz" („Une minutepourune image") z roku 1983, zrealizowanym przez francuską fotografkę i reżyserkę filmową Agnes Varda, zaprezentowano wyniki analizy komentarzy do zdjęć, jakie pamiętają widzowie. Poproszono grupę kilkudziesięciu przypadkowych osób w różnym wieku, różnej płci i o różnym wykształceniu o to, by przez minutę opowiadały o jakiejś fotografii, którą dobrze pamiętają. Wyniki eksperymentu były dość podobne, tzn. wypowiedzi traktowały fotografie, a w zasadzie wyobrażenia o tych fotografiach, jakby były oderwane od ich formy – były przezroczyste. Wspólny poziom wypowiedzi na temat tego, co widać na zapamiętanych fotografiach, oddzielał formę od treści obrazu. Odpowiedzi nie dotyczyły samych fotografii, czyli czym jest to, co widać, do czego się odnosi i jakich problemów dotyczy. Myślenie o obrazach miało cechy przeżycia emocjonalnego i estetycznego. Roland Barthes w swojej książce *Światło obrazu* pisał o koncepcji fotografii pozbawionej obrazu. „Niezależnie od tego, co ukazuje zdjęcie […] jest ono zawsze niewidoczne: to nie zdjęcie widzimy. Co do mnie bowiem, widziałem tylko przedmiot odniesienia"[8]. Redukcja zdjęcia, jak pisał, miała za zadanie potwierdzić suwerenną rolę *spectatora*[9], czyli osoby „mającej być miarą wiedzy fotograficznej"[10]. Roland Barthes pozbawił w ten sposób fotografię zarówno obrazów, jak i samego procesu ich tworzenia. Z filozoficznego

[6] Hasło: fotografia, [w:] P. Strykowski, *Mikro encyklopedia fotografii*, [online]. Dostępny w World Wide Web: http://www.stry kowski.net/encyklopedia/fotografia.html [dostęp: 20.07.2018].

[7] A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 127.

[8] R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 14.

[9] *Ibidem*, s. 37.

[10] *Ibidem*, s. 17.

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

punktu widzenia proces rejestrowania obrazu miałby za zadanie wzmacniać „odniesienie fotograficzne", którym to mianem „nazywa nie rzecz względnie realną, do której odsyła obraz czy znak, ale rzecz koniecznie realną, którą umieszczono przed obiektywem, a bez której nie byłoby zdjęcia"[11].W fotografii według R. Barthes'a łączy się „realność z przeszłością". To, co było, określa mianem „noematu"[12]. Metaforycznie noemat sprowadza fotografię do świata istnienia i nieistnienia bytów bez ich materialnego odniesienia (esencji). Trudno jest dyskutować o fotografii, nie mając punktu odniesienia, jednakowoż przykładem, który go redukuje, jest między innymi fotografia artystyczna oraz przede wszystkim w pełni automatyczna fotografia cyfrowa. Fotografia, tak jak dyskurs i inne obrazy, stosując właściwe dla siebie środki, sprawia, że coś istnieje: tworzy świat i pozwala mu się objawiać. Podczas gdy ontologia i empiryzm Barthes'a prowadzą od przedmiotu do obrazu, podejście antyprzedstawieniowe, które zmierza od obrazu do przedmiotu, stara się nie poświęcać obrazów na rzecz odniesień, przypisując fotografii zdolność do tworzenia i wymyślania nowych światów[13].

Odmienne stanowisko prezentuje słynny francuski fotograf Henri Cartier-Bresson, który nie skupia się na „tym, co było", ale na tym, „co jest" decydującą chwilą, kluczowym momentem w fotografii. Cykl jego prac dotyczy oczywistych sytuacji z życia codziennego, urozmaiconych wizualnymi autoodniesieniami, symbolami, a nawet przesądami. Henri Cartier-Bresson jest nazywany operatorem rozstrzygającej chwili, natomiast Roland Barthes spectatorem. Obaj są zgodni co do nieuchronności chwili i jej „zatrzymania", odsuwając na dalszy plan sam proces fotografowania. „Fotografia nie musi wymyślać, jest sama w sobie poświadczeniem autentyczności; […] sztuczki, na które zezwala, to są tylko triki"[14]. Fotografia nie polega tylko na rejestrowaniu obrazu i przekazywaniu go dalej. Dochodzi w niej do „zejścia się" w tym samym czasie fotografii i rzeczy, którą ona przedstawia. Sam „proces fotograficzny jest właśnie wydarzeniem tego spotkania"[15]. Jak pisał Barthes, „zastanawiać się, czy fotografia jest analogiczna, czy kodowana – to nie jest właściwy kierunek analizy. Ważne jest, że zdjęcie posiada siłę potwierdzania, które odnosi się nie do przedmiotu, lecz do czasu; […] zdolność poświadczania autentyczności bierze w fotografii górę nad zdolnością przedstawiania"[16]. Z jednej strony, od samych początków fotografia widzi i pozwala widzieć. Z drugiej zaś, ciągle podejmowana jest problematyka natury obrazów fotograficznych. Czy są one podobizną, kopią, lustrem, idealnym odbi-

[11] *Ibidem*, s. 130.
[12] *Ibidem*, s. 130.
[13] A. Rouillé, *op. cit.*, s. 76.
[14] R. Barthes, *Światło obrazu*..., s. 132–133.
[15] A. Rouillé, *op. cit*., s. 77.
[16] *Ibidem*, s. 150.

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

ciem rzeczywistości? Wewnętrzne podobieństwo kopii-obrazu jest konfrontowane z zewnętrznym, materialnym podobieństwem fotografii-podobizny. Dochodzi do zastępowania prawdy wyobrażeń prawdami doskonałych kopii tychże wyobrażeń.

Fotograficzna prawda. Świadome fotografowanie

Daniel Bougnoux twierdził, że przedstawiana fotograficzna prawda jest fikcją. Autor reprezentuje pogląd, który łączy rzecz i obraz w sposób fizyczny, jednocześnie oddzielając je od siebie cezurą lingwistyczną, określaną mianem „cięcia



Fot. 1. Henri Cartier-Bresson, *Behind the Gare St. Lazare*, 1932 r., Magnum Photos, *Place de l'Europe near St. Lazare station*. Zdjęcie z wystawy Cartier-Bressona w Starej Galerii ZPAF, czerwiec–lipiec 2000 r., [online]. Dostępny w World Wide Web: http://blog.grupa3m.pl/swiatlem-malowane/sztukafotografii/fotograficy.html?func=detail&id=14769 [dostęp: 20.07.2018].

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

semiotycznego”[17]. Myślenie o fotografii przyjmuje jednokierunkowy charakter – od rzeczy do obrazu. Jednocześnie obraz i rzecz są względem siebie w opozycji, gdyż fotografia przedstawia wycinek rzeczywistości. Henri Cartier-Bresson zanegował tę tezę, mówiąc, że fotograf nie dzieli rzeczywistości na fragmenty, nie przedstawia jej wycinków. Aby zrobić zdjęcie, należy połączyć głowę, oko i serce. To jest sposób życia. Dla mnie aparat jest szkicownikiem, instrumentem intuicji i spontaniczności, mistrzem chwili, która w kategoriach wizualnych pyta i decyduje jednocześnie. Przez prostotę ekspresji możliwe jest to właśnie zrozumienie (fotografii)[18].

Najbardziej charakterystyczny, decydujący moment pokazano na powyższej fotografii. Ta jedna chwila, ułamek sekundy, w którym świat pogrążony w chaosie jawi się jako doskonała całość. Zdjęcie powinno streszczać wydarzenie, które za chwilę rozpadnie się w potoku życia. Fotografie Bressona to właśnie genialne momenty wydobyte z rzeki czasu[19]. Obraz fotograficzny ma kilka uogólnionych cech charakterystycznych. Jest zarówno fizycznym śladem rzeczy, wytworem technicznym całego systemu wizualnego, jak i estetycznym efektem procesu fotograficznego. W twórczości Cartier-Bressona wspomniane „cięcie semiotyczne” występuje w formie, w której obraz i rzecz pozostają w różnych formach przekształceń[20]. Są od siebie niejako oddzielone. Fotografia świadoma, o której w przytoczonych słowach opowiada Cartier-Bresson, jest wynikiem kolejnych etapów związanych z percepcją widzenia, stanem psychofizycznym fotografującego, możliwościami technicznymi aparatu fotograficznego, pogody i innych nieprzewidywalnych zmiennych. Fotograf obiera określony punkt widzenia, stosuje perspektywę, „szuka odpowiedniego światła”, kadruje to, co widzi na matówce aparatu[21], naciska spust migawki, robi zdjęcie. Wymienione czynności, wykonywane w powyższej kolejności, można nazwać kodowaniem estetycznym.

Kolejny etap powstawania zdjęcia jest związany z kodowaniem technicznym, automatycznym, które odbywa się wręcz samoczynnie. Kody te, a w zasadzie procesy, są bezobsługowe, pośrednio wpisane w produkt, jakim jest aparat fotograficzny. Patrząc wstecz na historię fotografii, można stwierdzić, że dokonała się ewolucja technologiczna. Od posrebrzanych płyt, negatywów monochromatycznych, barw-

[17] *Ibidem*, s. 82.

[18] H. Cartier-Bresson, *Biography at The Magnum Photos*, [online]. Dostępny w World Wide Web: http://www.magnumphotos.com/C.aspxVP3=CMS3&VF=MAGO31_9_VForm&ERID=24KL53ZMYN [dostęp: 12.08.2018].

[19] M. Sinior, *Izabela Jaroszewska o Cartier-Bressonie*, [online]. Dostępny w World Wide Web: http://www.fotopolis.pl/n/2910/izabela-jaroszewska-o-cartier-bressonie-w-luksferze [dostęp: 20.07.2018].

[20] A. Rouillé, *op. cit.*, s. 85.

[21] Element aparatu fotograficznego, na którym powstaje chwilowy (nieutrwalony) obraz tego, co aparat „widzi” w danym momencie.

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

nych slajdów, papierów fotograficznych o różnych stopniach gradacji po technologię cyfrową proces „robienia zdjęcia" zdegradowano do banalnego naciśnięcia jednego przycisku w urządzeniu rejestrującym obraz. Na przestrzeni wieków zmienił się znacząco paradygmat fotografii. Dawniej to, co nigdy „wcześniej nie było widziane", zastępuje współcześnie „to, co zawsze było widziane". Bliska temu stwierdzeniu jest fraza: „już wszystko zostało (było) sfotografowane". Jako kontrargument pomocne może być zdanie: „skoro wszystko już sfotografowano, zawsze można inaczej". W społeczeństwie informacyjnym cała masa obrazów uzupełnia tę pierwotną, podstawową relację rzeczy i obrazu. Rolę mediacyjną, pośredniczącą pełni właśnie fotografia z całym zapleczem ideowo-estetycznym, wspartym ewoluującym wynalazkiem, jakim jest *camera obscura*. Sieć powyższych relacji i powiązań przybrała charakter komentarzy do wydarzeń, czego wyrazistym przykładem jest współczesna fotografia prasowa.

Fotograficzna inwentaryzacja świata

Początek triumfalnego pochodu fotografii przypada na lata 70. XX wieku we Francji[22]. Jest to czas odkrywania potęgi przekazu tego medium. Upowszechniano ją, organizując „fotograficzne święta", takie jak festiwale, przeglądy, konkursy, w końcu powołano do życia wiele czasopism i magazynów branżowych. W tym samym czasie powstawały pierwsze szkoły, w których przygotowywano młodych adeptów fotografii do pracy zawodowej. Przekazywano w nich wiedzę zarówno z techniki fotografii, kompozycji obrazu, jak i historii sztuki, która jak klamra spinała ze sobą podejścia praktyczne, teoretyczne i artystyczne. Fotografia stała się narzędziem i środkiem do prezentowania wizji artystów, pojawiła się w muzeach i salonach jako sztuka wysoka. Przeszła ze sfery czysto użytkowej, społecznej w obszary kultury i sztuki. Zmienił się paradygmat fotografii. Z biegiem czasu ewoluowały techniki, sposób wykorzystywania fotografii, jej autorzy oraz podejście do wartości i formy, które prezentuje. Środowiskiem dla rozwoju fotografii były warunki społeczno-ekonomiczne, rozwój gospodarek, miast, komunikacji, a także polityki. We współczesnym cyfrowym wymiarze fotografia paradoksalnie nie jest w stanie sprostać oczekiwaniom.

We wszystkich najważniejszych dziedzinach, a więc informacji, medycynie, nauce, obronności itp. została ona odsunięta lub wręcz zastąpiona przez nowe obrazy [w znaczeniu doskonalsze technologie rejestracji obrazu], zdecydowanie lepiej dostosowane do nowych warunków technologicznych i ekonomicznych wy-

[22] A. Rouillé,*op. cit.*, s. 7.

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

twarzania i stosowania[23]. Zmieniły się też oczekiwania społeczne dotyczące obrazów. Główną rolę odgrywa tutaj środowisko cyfrowe, sieci informatyczne i społeczeństwo informacyjne, „dla którego" i „w którym" te zmiany zachodzą. Trzeba podkreślić, że fotografia analogowa i fotografia cyfrowa to dwie odrębne techniki obrazowania. Pomijając walory artystyczne, tematyczne i kompozycyjne – inny jest w nich przede wszystkim sposób powstawania obrazu.

W środowisku naukowym teoretyczne i kulturowe uwarunkowania fotografii nadal są pewnym *novum*. Nie jest ona dostatecznie zbadana, a przy bardzo szybkim tempie jej rozwoju wskazywanie na tendencje i nurty jest bardzo trudne. Moim zdaniem fotografia jest niedoceniana, jeśli chodzi o jej warstwę przekazu informacji i złożoność dokumentacyjną. Z jednej strony, dzięki niej pokazywanie i opowiadanie o rzeczywistości w postaci obrazów ułatwia tworzenie utworów piśmiennych. Sfotografowana rzeczywistość jest doskonałym materiałem dla pisarzy, artystów i naukowców. Z drugiej strony, jest motorem do działania dla krytyków oraz obiektem wnikliwych analiz i komentarzy.

Z perspektywy rozwoju historycznego fotografia przybiera dominujące cechy monokulturowe. Amerykański badacz semiotyki Charles S. Peirce wniósł do nauki o fotografii pierwiastek odciskania przez nią piętna (*l'empreinte*) na jej widzach[24]. Kontrargumentem jest brak oryginalności i unikatowości metody mechanicznego powielania odbitek. Unikatowość gubi się na rzecz globalizmu. Zgodnie z tą koncepcją, powinniśmy traktować fotografię jako kategorię o specyficznym zestawie cech. Zarzuca się jej, „że nie jest ani zestawem różnorodnych praktyk, ani też zbiorem wyjątkowych i unikalnych dzieł"[25]. Co ciekawe, mówimy o fotografii „w liczbie mnogiej, z uwzględnieniem jej specyfiki i ewolucji w taki sposób, aby móc uchwycić procesy i wydarzenia, w których się ona sytuuje"[26]. W powszechnym rozumieniu fotografia jako praktyka dotyczy życia codziennego, a więc można ją określić jako fotografię użytkową. Oprócz tego, że fotografia dokonuje obrazowego zapisu rzeczywistości, przypisuje się jej także wartość dokumentacyjną. André Rouillé stwierdził, że współczesna fotografia jest w fazie kryzysu intelektualnego. Uważa on, że można zaobserwować przenikanie ekspresji do warstwy dokumentacyjnej fotografii oraz „że fotografia nie jest sama w sobie dokumentem (nie bardziej w każdym razie niż inny obraz), lecz że jest jedynie obdarzona wartością dokumentalną, która zmienia się w zależności od okoliczności"[27]. Według Rouillé problem z używaniem ter-

[23] *Ibidem*, s. 8.
[24] *Ibidem*, s. 9.
[25] *Ibidem*, s. 10.
[26] *Ibidem*, s. 11.
[27] *Ibidem*.

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

minu „fotografia-dokument" leży w tym, że obraz i rzeczywistość nie są tożsame, nie stanowią identycznego odwzorowania. Sprzeczność pogłębia się, jeśli weźmie się pod uwagę osobę fotografa, który tak naprawdę nie jest bezpośrednio w bliższym kontakcie z rzeczywistością niż stojący koło niego widz. Sam fakt posiadania technicznego środka rejestracji obrazu (aparatu fotograficznego) nie gwarantuje bycia lepszym obserwatorem. Czas, w którym fotografia-dokument zaczął tracić kontakt ze światem, przypada na koniec XX wieku. Początkowo fotografia w sztuce współczesnej zaczęła przybierać formę komunikatów wizualnych. Następnie artyści postrzegali ją jako medium, środek artystycznego wyrazu i komunikacji. W tym ujęciu następuje spłaszczenie definicji fotografii jako środka wyrazu. Nie możemy mówić, że jej paradygmat w sztuce zachowuje *constans*. Z jednej strony obraz fotograficzny może być dziełem sztuki sam w sobie, z drugiej zaś może pełnić funkcję wspierającą (uzupełniającą) inne rodzaje sztuki – może wzbogacać tekst, ilustrować poezję, określić kontekst literacki itd.

Nawet jeśli fotografia nie jest dokumentem jako takim, to zawiera w sobie wartość dokumentalną, która jest „daleka od tego, by ją traktować jako stałą i absolutną"[28]. Począwszy od lat 70. XX wieku, obserwujemy proces doskonalenia techniki i technologii fotograficznej. Aparaty fotograficzne stały się tańsze, lepsze, bardziej dostępne i cyfrowe. Z jednej strony, wzrasta poziom jakości technicznej wykonywanych obrazów, ale z drugiej, drastycznie spada ich wartość dokumentalna. Główną przyczyną jest wzrost potrzeb wizualnych współczesnego społeczeństwa.

Rewolucja technologiczna w rejestracji obrazu

Z technologicznego punktu widzenia fotografia to maszyna do robienia zdjęć. Pierwszym wynalazkiem umożliwiającym obserwowanie (wyświetlanie) obrazu na jednolitej powierzchni była *camera obscura*[29]. Urządzenie to dawało możliwość obserwowania zjawiska fizycznego (optycznego), które polegało na projekcji w czasie rzeczywistym kolorowego obrazu wpadającego do zaciemnionego pudełka (pomieszczenia) przez bardzo mały otwór w jednej z jego ścianek (ścian). Tak powstały obraz charakteryzował się dużą szczegółowością, jednakże był odwrócony, a także wyskalowany (pomniejszony bądź powiększony zależnie od tego, jakie fizyczne

[28] *Ibidem*, s. 19.

[29] Z łacińskiego „ciemna komnata" – pierwowzór aparatu fotograficznego. Por. *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, red.W. Kopaliński, [online]. Dostępny w World Wide Web: http://www.slownik online.pl/kopalinski/22775A 7E2904CC7DC12565E2003F16D9.php[dostęp: 12.02.2018].

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

wymiary miało urządzenie). Dzięki prostej konstrukcji i zasadzie działania *camery obscury* podjęto próby jej doskonalenia – starano się wynaleźć fotoczuły materiał fotograficzny, który umożliwiłby zapisanie tak wyświetlonego obrazu. Z czasem konstrukcję wzbogacono o dodatkowe elementy, takie jak soczewka[30], matówka[31] i klisza fotograficzna[32]. Techniki powielania i rejestrowania druku i grafik (w tym rysunków, rycin) już znano. Problemem natomiast było zarejestrowanie tego, co widać, tego, co ulotne. Stosowano lupę, by dostrzec szczegóły obrazu, powiększać jego fragmenty. Opracowano takie urządzenia, jak *physionotracer*[33] i *camera lucida*[34]. Techniki te zmuszały jednak do używania ludzkiej ręki wyposażonej odpowiednio w pióro czy rylec. Nie były doskonałe. Rewolucja podobna do wynalezienia ru-

[30] Z czasem zaczęto tworzyć obiektywy, tj. skupiska soczewek o odpowiednich charakterystykach przepuszczalności światła. Charakteryzują się takimi parametrami, jak: ogniskowa, kąt widzenia, jasność, zniekształcenie promieni świetlnych, które przepuszczają. Zadaniem obiektywu jest możliwie najwierniejsze zobrazowanie rzeczywistości (bądź jej wycinku) na materiale światłoczułym. Istotne jest także zachowanie odwzorowania szczegółów, kolorów i kontrastów obrazu. Żaden ze znanych obiektywów nie jest doskonały optycznie.

[31] Pierwotnie była to kalka techniczna bądź fragment jednolitej płaszczyzny, na której wyświetlał się odwrócony obraz. Doskonalsze wersje posiadały podziałki, dzięki którym można było określić fizyczną odległość istniejącą między fotografowaną sceną (obiektami sceny) a osobą fotografującą. Dodatkowo niektóre matówki posiadają linie graniczne tzw. złotego podziału kadru, poziomice bądź linie horyzontalne pomocne przy wykonywaniu ujęć panoramicznych.

[32] Jeden z typów materiałów światłoczułych, umożliwiający zapisanie (utrwalenie) obrazu na jego powierzchni. Zasada powstawania obrazu opiera się na wielu procesach fizyko-chemicznych różnych dla konkretnych technik fotograficznych i materiałów fotograficznych. Współczesna fotografia nie zna tzw. klasycznych technik rejestracji obrazu. Obecnie stosuje się przetwarzanie cyfrowe wykorzystujące rejestrację światła padającego na elektroniczny element światłoczuły aparatu fotograficznego (matrycę). Utrwala ona składowe długości fal widma światła białego (widzialnego) w postaci pikseli, a sam sposób zapisu jest podobny do metody binarnej: jest/nie ma sygnału. Rodzi się pytanie, czy obraz cyfrowy ma cechy obrazu rejestrowanego w sposób klasyczny? Czy jest to zupełnie nowa forma fotografii oderwana od jej materialnego nośnika?

[33] Wynalazek służący do rysowania sylwetowego profili postaci. Obraz modela z widocznymi szczegółami stroju, fryzury i fizjonomii był przenoszony za pomocą soczewek na płaską szybę, w odpowiedniej skali na papier bądź przez rycie na płytkę miedzianą. Za: E. Letkiewicz, *Silhouette – XVIII-wieczny portret sylwetowy i źródła jego powstania.Z zagadnień historii sztuki i edukacji artystycznej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska", vol. 8, nr 1, s. 16.

[34] Z łacińskiego „jasna, świetlista komnata" – optyczne narzędzie malarskie i rytownicze używane w XIX wieku. „Składało się z odpowiednio przyciętego i posrebrzanego pryzmatu na ramieniu pozwalającego na regulowanie jego położenia. Artysta patrzący przez odpowiednio ustawiony pryzmat na powierzchnię, na której miało powstać jego dzieło (papier, podobrazie itd.) widział naniesiony na nią obraz tego, co znajdowało się przed nim. Pozwalało mu to swobodnie rysować i malować niczym z użyciem kalki technicznej". Za: J. Zachwieja, *NeoLucida – dawna pomoc naukowa dla początkujących artystów znowu dostępna*, [online]. Dostępny w World Wide Web: http://www.swiatobrazu.pl/neolucida-dawna-pomoc-naukowa-dla-poczatkujacych-artystow-znowu-dostepna 30054.html [dostęp: 15.04.2018].

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

chomej czcionki przez Gutenberga nastąpiła w 1839 roku, kiedy Joseph Nicéphore Niépce ogłosił swój przełomowy wynalazek. Obraz-maszyna zastąpił ludzką rękę, dając nowe możliwości wiernego zapisu rzeczywistości. Wśród przeciwników fotografii pojawiły się głosy krytyczne, potępiające mechaniczne metody rejestracji i powielania obrazu, a jednocześnie w obronie ludzkiej inteligencji i wrażliwości. Z kolei zwolennicy wynalazku widzieli w nim przełomowe narzędzie, które miało zmienić ludzkie myślenie i podnieść skuteczność metod przedstawiania świata. Jules Janin po ogłoszeniu wynalazku fotografii stwierdził, że „żadna ludzka ręka nie jest w stanie malować tak, jak maluje słońce. Żadne ludzkie spojrzenie nie potrafiłoby wejrzeć tak daleko i głęboko w morze światła. Nie jest to już niepewne spojrzenie człowieka […], nie jest to już również jego drżąca ręka”[35]. W ten sposób dokonało się przekroczenie kolejnych granic związanych z percepcją obrazu, obrazowaniem i jego trwałym zapisem. Od tego historycznego momentu nie wynaleziono doskonalszej techniki rejestracji obrazu. Dagerotypia daje nowe możliwości w definiowaniu obrazu. Po pierwsze, przez odwołanie się do zjawiska optycznego związanego z urządzeniem. Po drugie, do materiału nasączonego substancją chemiczną. *Camera obscura* pozostaje pustym pudełkiem (lustrem), w którym nie ma już obrazu, podczas gdy dagerotypia jest odbiciem tego lustra. Tak stworzony obraz zastępuje oko malarza czy rysownika. Maszyna optyczno-chemiczna „wygrywa” z człowiekiem, na nowo buduje relacje na linii obraz–rzeczywistość–artysta. Przez długi czas narzędzia, takie jak pióro, ołówek czy pędzel, były czymś w rodzaju przedłużenia ręki artysty. Co ciekawe, każdy mógł po nie sięgnąć, jednak nie każdy był w stanie poprawnie odrysować scenę, przedmiot czy osobę, którą widział. Fotografia zburzyła ten stan rzeczy, umożliwiając (z biegiem czasu) rejestrowanie rzeczywistości przez każdego chętnego. Wprowadziła nowy porządek na linii rzeczywistość–obraz–człowiek. Obrazy fotograficzne są śladem pozostawionym przez światło, gdyż „z chwilą gdy obiekt jest już oświetlony i odpowiednio ustawiony, model i instrument działają już same”[36].

Według André Rouillé, sposób zapisu obrazu jako takiego na przestrzeni wieków można podzielić na trzy sektory, mając na uwadze, że obraz fotograficzny powstaje w ułamku sekundy, w przeciwieństwie do prac malarskich oraz że konieczna jest jego obróbka fotochemiczna. Obraz zarejestrowany na materiale światłoczułym jest niewidoczny dla ludzkiego oka. W odpowiedniej temperaturze, zaciemnionym pomieszczeniu i przy użyciu chemikaliów jesteśmy w stanie go ujawnić. Dlatego też techniki malarskie i rysunkowe badacz określił mianem „sektora podstawowe-

[35] Słowa francuskiego dziennikarza Julesa Janina wypowiedziane w 1839 roku zaraz po ogłoszeniu wynalazku fotografii światu. Za: A. Rouillé, *op. cit.*, s. 26–27.

[36] Wypowiedź francuskiego portrecisty Alexandra Kena z 1864 roku. Za: A. Rouillé, *op. cit.*, s. 28.

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

go" (pierwszego), skomplikowaną obróbkę fototechniczną nazwał działalnością w „sektorze drugim", a współczesny zapis elektroniczny (cyfrowy) charakteryzuje jako „sektor trzeci". Klasyfikacja ta wydaje się otwarta na nowe, jeszcze nam nieznane techniki rejestracji obrazu. Na pewno trzeba mieć tutaj na uwadze technologie holograficzne, rzeczywistości rozszerzonej i projekcji trójwymiarowych.

Podsumowując, fotografia w ujęciu technicznym jest „maszyną", która zatrzymuje przedstawienia rzeczywistości. Jej „nowoczesny wymiar polega na tym, że [służy] do widzenia i do wytwarzania »uchwyconych obrazów«"[37]. Jest wynalazkiem, który, historycznie rzecz ujmując, następuje po epoce piśmiennej i ikonograficznej. Wcześniej w świecie wizualnym konkurowały ze sobą obrazy, rysunki, grafiki. Obraz fotograficzny jest precyzyjny w tym, co przedstawia. Posiada siłę przekazu, ale jednocześnie łatwo może ulec zniszczeniu. Kolejną cechą przemawiającą na rzecz siły fotografii jest fakt, że można ją powielać, replikować w niezmiennej formie w dziesiątkach oraz milionach kopii.

Fotografia obiektywna

Fotografie początkowo gromadzono w albumach, układano z nich opowieści rodzinne, ważne narracje o wydarzeniach z życia bohaterów czy relacje z podróży. Wykorzystywano je jako ilustrację przełomowych wydarzeń, jako dokument tego, co się wydarzyło. Fotografia pełniła rolę archiwum dokumentującego ludzkie życie, działalność człowieka, jego wytwory techniczne, inżynierskie, postępy naukowe czy medyczne. Stała się w końcu czymś codziennym, oczywistym, czymś, bez czego nie wyobrażamy sobie współczesnego życia. Jednocześnie zdjęcia były robione po coś, na konkretne zamówienie, na konkretną prośbę. Przykładami mogą tu być zdjęcia portretowe do dokumentów, fotografie techniczne, reklamowe, wnętrz i architektury. Przyrost wykonanych i zreprodukowanych zdjęć wymusił z kolei konieczność opisywania tego, co zostało na nich utrwalone. Należało je porównać, sklasyfikować i opatrzyć kategoriami i indeksami, tak by były wyszukiwalne. Wprawdzie nie korzystano z systemów informatycznych do ewidencji tego typu dokumentów, bo te jeszcze wtedy nie istniały, ale starano się wprowadzać porządek metodami archiwalnymi, bibliotecznymi i autorskimi, tj. takimi, które odpowiadały na zapotrzebowanie konkretnych instytucji oraz przechowywały fotografie w swoich magazynach. Były to m.in. agencje prasowe i medialne, instytucje rządowe, wojsko oraz policja. Dlatego też to, co widzialne, zostało sklasyfikowane przez portrecistów i podróżników już w pierwszym dziesięcioleciu od momentu ogłoszenia wynalazku fotografii.

[37] A. Rouillé, *op. cit*., s. 30.

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

Fotografia pojawiła się w momencie, kiedy ludzkie oko przestało wystarczać do obserwacji świata. Druga połowa XIX wieku, czas światowej industrializacji, umożliwiła szybką ekspansję fotografii z rodzimej Francji na inne kontynenty. Miała ona istotne zadanie „wytwarzania widzialności, które byłyby dostosowane do nowych czasów"[38]. Widzialności te nie ograniczają się do przedstawiania rzeczy takimi, jakie są, ale służą do wyszukiwania w tych rzeczach nowych cech, np. jakości i wartości, odnoszą się do sposobów widzenia i właściwości zmysłu wzroku. Dzięki fotografii możemy zobaczyć znacznie więcej niż w przypadku rysunku. Sprawia ona, że ludzkie oko dostrzega nowe widzialności „i wydobywają się z nich niezwykłe wręcz prawdy. Kiedy zoolog wykonuje rysunek […] przedstawia jedynie to, co jest w stanie dostrzec w swoim modelu, a co za tym idzie, obraz narysowany ołówkiem oddaje jedynie bardziej lub mniej kompletną ideę, którą wyrobił sobie na temat obiektu, jaki pragnie przedstawić"[39]. Tymczasem fotografia przedstawia wszystko to, co widoczne jest w fotografowanym obiekcie. Nie wykazuje strat w obrazie, nie selekcjonuje – tego, co warto i czego nie warto pokazać, tak jak się to dzieje w przypadku rysunku. Rysownik bowiem przedstawia ten sam obiekt w ograniczonej formie, rysunek powstaje w wyniku obserwacji (patrzenia na obiekt) i jest niedokładny. Ze względu na technikę wykonania nie rejestruje całego obrazu rzeczywistości w sposób fotograficzny, czyli tak, jak widzi ludzkie oko. Rysunek może być mniej lub bardziej dokładny, ale nigdy nie odda wszystkich detali (szczegółów), jakie zarejestruje fotografia. Dlatego też, oglądając ją, nie trzeba się niczego domyślać. Teoretycznie można stwierdzić, że fotografia sama w sobie jest obiektywna, bo rejestruje obraz rzeczywistości w przeciwieństwie do wykreowanego rysunku.

Na przestrzeni wieków postrzeganie obiektywizmu fotografii zmieniało się dynamicznie. Do głosu dochodziły różne nurty i szkoły filozoficzne, które pośrednio przekładały się na sposób konstruowania i wpływania na obraz przez świadomych fotografów. Fotograficzny zapis rzeczywistości stoi jednak w sprzeczności ze sztuką, zgodnie z którą do autora należy zaakcentowanie tych elementów obrazu, które uważa za stosowne. Cechą istotną w fotografii jest jej swoisty automatyzm. Dostaje się do oglądania dokładną kopię rzeczywistości i nie trzeba się zastanawiać, co autor chciał przedstawić. Powstaje pytanie, czy tak jest w istocie? Obcując z fotografiami, widz mimowolnie styka się z interpretacją i subiektywnością odbioru. Nie można zaprogramować ludzkiego widzenia w taki sposób, by było jednakowe dla wszystkich; można jednak na nie wpływać. Bardzo często świadomy fotograf, tj. taki, który zna zasady kompozycji obrazu, potrafi używać różnych ogniskowych (powiększeń/zbliżeń obrazu). Dzięki temu wpływa na to, co i w jaki sposób chce pokazać. Po-

[38] *Ibidem*, s. 34.

[39] G. Deleuze, *Foucault*, tłum. M. Gusin, Wrocław 2004, s. 79–80.

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

cząwszy od planów ogólnych, zbliżeń, detali, odpowiednio dobranej perspektywy, można tę samą sytuację pokazać na wiele różnych sposobów. To właśnie „maszyna – fotografia przeprowadziła inwentaryzację rzeczywistości nieporównanie bardziej precyzyjnie aniżeli możliwe to było dzięki ludzkiemu oku”[40].

Nurt fotografii dokumentalnej na początku lat 20. XX wieku dotyka kwestii rozwijającego się przemysłu i miast. Uwagę fotografów przyciągały wydarzenia, które działy się na styku życia wielkomiejskiego i prowincji. Wydarzenia sensacyjne, skandale, wydarzenia polityczne były podstawą do zaistnienia relacji fotografii z prasą. W przeciwieństwie do dzieł sztuki, które muszą być wystawiane, kontemplowane i podziwiane, fotografie mają po części pełnić funkcję dokumentacyjną, stając się źródłem wiedzy. Zdjęcia przybierają formę użytkową, praktyczną, dostępną dla mas. Odchodząc w publikacjach naukowych od rycin i szkiców, doprowadzono do bezpośredniego zamieszczania w nich rzeczywistych obrazów. Przyjęto zasadę, by pokazywać przedmioty i zjawiska takimi, jakie w istocie są. Artysta, fotografując, skupia się na zaakcentowaniu elementów ważnych, kluczowych z punktu widzenia odbiorcy. Dookreślając, fotografia nie boryka się z problemem wyborów, jest obiektywna w swoim przekazie. Natomiast na przykład rysunek jest zależny od woli tworzącego go artysty.

Charles Baudelaire w 1859 roku skrytykował fotograficzną nowoczesność, porównując ją do diabelskiego narzędzia, a grono jej odbiorców określił naiwnymi, którzy chcą zaspokoić pragnienie prawdy[41]. Od roku 1930 tematem fotografii-dokumentu coraz częściej stawał się człowiek i jego życie. W zurbanizowanym świecie porządki polityczne, protesty, rewolucje dają fotografom nowych bohaterów – ludzi. W ten sposób powstała fotografia humanistyczna, która stała się filarem prasy ilustrowanej i ówczesnego dziennikarstwa. Istotny stał się sposób przedstawiania człowieka i jego otoczenia. Różnorodność form i metod obrazowania przełożyła się pośrednio na estetykę fotograficzną. Była ona dwubiegunowa – albo deprecjonująca, albo dowartościowująca. Nurt fotografii humanistycznej był aktywny, oddziałujący na widza, nawołujący do reakcji. Z czasem w prasie upowszechnił się innowacyjny nurt stosowania krótkich i zwięzłych treści w opozycji do długich, merytorycznie rozbudowanych analiz dziennikarskich. Wzrastało tempo życia, szybkość komunikacji, przepływ informacji. Często fotografie stosowano zamiennie z tekstem, były one również ilustracją-komentarzem do lapidarnego tekstu artykułu czy ogłoszenia. Dzięki temu możliwe stało się wypracowanie przez odbiorcę własnej narracji zaistniałych wydarzeń. Paradoksalnie dzięki fotografii wydarzenia globalne stają

[40] W. Benjamin, *Anioł historii, eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 202.

[41] C. Baudelaire, *O sztuce, szkice krytyczne*, Wrocław 1961, s. 87.

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

się lokalnymi, są bliżej, za pomocą obrazów możemy zobaczyć to, co dzieje się na drugim końcu świata. Fotografia w tym sensie pełni tzw. funkcję nowo-mediacyjną, wydostaje się ponad ograniczoną przestrzeń, nie istnieją dla niej granice geograficzne i kulturowe. Stąd wynikają m.in. zasady tworzenia dokumentu fotograficznego, takie jak wiarygodność, wartość i wpływ przedstawienia wizualnego na odbiorcę. Jest to odejście od uznawanego dotąd poglądu inwentaryzacji wizualnej świata. Jak pisał Louis de Cormenin, „w fotografii […] nie ma fantazji, ani też przesady, jest tylko czysta i naga prawda. Tam, gdzie pióro nie jest w stanie uchwycić prawdy i różnorodności [...] tam, gdzie ołówek okazuje się niewystarczający […], gdzie przejrzystość wywodu jest cokolwiek dyskusyjna, tam właśnie fotografia okazuje się niezłomna i niezastąpiona”[42].

Zawód fotograf

Początkowo koszty „uprawiania” fotografii były niezmiernie wysokie. Do wywoływania negatywów stosowano roztwory soli srebra, a powstałe w ten sposób odbitki (zdjęcia[43]) były pojedynczymi (unikatowymi) egzemplarzami. Z czasem wypracowano metody kopiowania fotografii. Tworzone w ten sposób fotokopie bazowały na technikach drukarskich. Tworząc odbitki, używano tuszów drukarskich, jednak liczba kopii była ograniczona ze względu na czas kopiowania i jego koszt. Z początkiem lat 20. XX wieku udoskonalono technologię kopiowania. Połączono ją z technikami drukarskimi, fotochemigraficznymi[44]. Fotografia prasowa stała się tania i codzienna, a fotografowie pracujący dla prasy utworzyli komercyjny rynek przepływu informacji i zdjęć.

W roku 1925 zawodową pracę fotografów reportażystów zrewolucjonizował słynny aparat Leica. Pozwalał on na jednoczesne wykonywanie 36 szybkich zdjęć na fotograficznej błonie zdjęciowej 35 mm, co umożliwiało robienie „dobrych zdjęć”, bez ograniczeń ze strony sprzętu. Kolejny przełom wiązał się z technicznymi procesami drukarskimi. Umożliwiono szybkie i tanie drukowanie zdjęć przy użyciu

[42] L. de Cormenin, *La Lumiere*, za: A. Rouillé,*op. cit.*, s. 48.

[43] Utrwalony na specjalnym podłożu fotograficznym obraz, o cechach pozytywowych – aparat fotograficzny rejestrował obraz w postaci negatywu, a więc odwróconych kolorów (na negatywie czarny był białym; na pozytywie na odwrót), przy czym należy pamiętać, że pierwsze uzyskiwane fotografie były monochromatyczne („czarno-białe”).

[44] Procesy obróbki chemicznej światłoczułych materiałów fotograficznych, w których wykonuje się matryce do tłoczeń wykorzystywanych w poligrafii, w tym druku gazetowym; proces przygotowania form drukowych metodą fotochemiczną. Za: SJP, [online]. Dostępny w World Wide Web: http://sjp.pl/fotochemigrafia [dostęp: 15.04.2018].

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

techniki heliograwiury, wklęsłodruku i offsetu. Jak pisał w 1952 roku Henri Cartier-Bresson: „Pomiędzy publicznością a nami – mamy druk, dzięki któremu nasze myśli mogą być przekazywane; jesteśmy rzemieślnikami, którzy dają ilustrowanym pismom niezbędny dla nich surowiec”[45]. Zdjęcia „sprzedawały się”, zachęcały do kupna prasy, były wizytówkami popularnych magazynów i czasopism. Fotografia na okładce wywoływała u potencjalnego odbiorcy pierwsze wrażenie – kupował czasopismo bądź nie. Definicja ówcześnie pojmowanego reportażu prasowego sprowadzała się do świadectwa „tu i teraz”. „Ilustracja prasowa to pasjonująca relacja z wydarzenia, którego świadkiem był nasz reporter”[46]. Jest to nowatorski sposób połączenia tekstu z obrazem. Zawodowi fotografowie, stosując tego typu praktyki, stworzyli z czasem rynek reklamowy, co wiązało się ze zwiększeniem popytu na „dobre zdjęcia”, będące ilustracjami tekstów prasowych.

Ponieważ „czytelnicy gazet chcieli coraz mniej »czytać, a znacznie więcej widzieć«, i coraz bardziej cenią »informację, której nośnikiem jest obraz, od tej, która przekazywana jest za pomocą tekstu«”[47], powstała hybryda prasowa, którą można było jednocześnie i czytać, i oglądać. Ukazywały się nowe tytuły, które stały się magazynami ilustrowanymi, czasopismami tematycznymi czy branżowymi, opatrzonymi materiałem wizualnym. Relacja między obrazem i słowem zaczęła się zmieniać. „Stopniowo tekst sprowadzał się do wypełnienia przestrzeni pomiędzy obrazami”[48]. Przeciwnicy ilustracji prasowej zarzucali jej wprowadzanie czytelnika w błąd, tendencyjność i celowe retuszowanie zdjęć w celu pozbawienia ich pierwotnego przekazu. Zwolennicy podkreślali, że fotografia ilustracyjna pomaga w zrozumieniu opisanego problemu większej liczbie odbiorców: „Zamiast lektury całej strony komentarza, jedno spojrzenie pozwalające zaoszczędzić czas i umożliwiające wyrobienie sobie własnej opinii na dany temat”[49]. Cywilizacja lektury przerodziła się w cywilizację wizualności. Na bazie tych metamorfoz narodził się nowy gatunek literacki nazywany „foto-literaturą”. Relacja obraz–tekst daje specyficzny rodzaj połączenia, które jest nieprzewidywalne. Pod koniec czasów międzywojnia to właśnie fotografia górowała nad tekstem w prasie codziennej, a dewizą francuskiego tygodnika „Paris-Match” stało się hasło: „Wyważone słowa, szokujące zdjęcia [Le poids des mots, le choc des photos]”[50].

Ważne jest to, co robimy z fotografiami, ich obieg społeczny i kulturowy. Fotografia staje się przedmiotem wymiany. Fizycznie przechodzi z rąk do rąk. W nurt

[45] K. Łyczywek, *Henri Cartier-Bresson. Decydujący moment*, „Format” 2005, nr 46, s. 2.
[46] A. Rouillé, *op. cit.*, s. 146.
[47] *Ibidem*, s. 147.
[48] *Ibidem*.
[49] *Ibidem*, s. 148.
[50] *Ibidem*.

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

fotografii przekazywanych „dalej" wpisują się wymyślone w 1855 roku przez André Disederiego *cartes de visite*, karty wizytowe, pierwowzór znanych nam współcześnie wizytówek. Disederi chciał, by „zdjęcia fotograficzne stały się bardziej dostępne i aby były one dostosowane do potrzeb handlowych"[51]. Zastosował umieszczenie czterech bądź ośmiu odbitek o pomniejszonych rozmiarach na jednej płytce negatywowej. Był to sposób na szybkie i tanie uzyskiwanie kilku, kilkunastu odbitek. Z czasem zaczęto stosować tę metodę przy zdjęciach portretowych. Disederi używał płytek rejestrujących dziesięć ujęć jednocześnie, przez „co zarówno czas, jak i koszty związane z uzyskaniem zdjęcia zostały podzielone przez dziesięć. Następnie zaś odbitki były przycinane i naklejane na odwrocie karty wizytowej"[52]. *Cartes de visite* stały się bardzo popularne, wręcz modne w kręgach mieszczańskich i robotniczych. Zjawisko to można określić mianem masowego medium, formy komunikacji i prezentacji osoby portretowanej w towarzystwie. Był to pierwszy sposób na reklamę, a także przypisanie wyobrażenia obrazowego do konkretnej osoby, zawodu czy usługi. Ludzie „zapragnęli powielać swój wizerunek, a w eleganckim świecie portrety były przesyłane po to, by wizyty odbywały się za pośrednictwem jedynie samego zdjęcia. Pojawił się też pomysł, aby gromadzić te portrety, zrobić z nich galerię i prezentować jako stałą ekspozycję swoich przyjaciół i znajomych"[53]. Ważny wydaje się fakt, że względy artystyczne i estetyczne tego typu fotografii przegrały z jej lukratywnym wymiarem.

Mnogość reprodukcji, kopii fotograficznych upowszechniła sztukę i umożliwiła dostęp do niej każdemu zainteresowanemu. W okresie międzywojennym humanistyczny zwrot w fotografii sprowadził ją na nowy, rozległy obszar – fotografii amatorskiej. Ideowo bliżej jej było do pokazywania rzeczywistości niż do reprodukowania dzieł sztuki. Jej zadaniem stało się przekazywanie informacji i edukowanie. Pomocna w pełnieniu tej misji okazała się jej masowość, upowszechnienie i dostępność. Dodatkowo, spadek cen wytwarzania fotografii usprawnił jej dystrybuowanie. Narodziła się demokratyczna funkcja fotografii, która polegała na dzieleniu się nią ze wszystkimi, którzy tego potrzebowali. Jak pisał André Rouillé, „edukacja oraz innowacje techniczne – coraz lżejsze aparaty fotograficzne, uproszczenie procesu technologicznego, migawkowość itd. miały się do tego przyczynić"[54].

Fotografia z jednej strony może być obiektywna zgodnie z zasadą – nie różnicować, nie wartościować, przedstawiać rzeczywistość naturalnie. Z drugiej zaś strony, fotograf może ingerować w ostateczną formę, wygląd i przekaz zdjęcia.

[51] *Ibidem*, s. 52.
[52] A. Rouillé, *op. cit.*, s. 53.
[53] H. d'Audigier, *Chronique*, za: A. Rouillé, *op. cit.*, s. 54.
[54] *Ibidem*, s. 57.

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

W odróżnieniu od fotografii naukowej i dokumentalnej, gdzie istotny jest „obiektywizm techniczny", tutaj twórca zdjęcia często umyślnie kreuje rzeczywistość, którą obserwuje. Odbywa się świadome „planowanie" zdjęcia pod kątem środków przekazu wizualnego, kompozycji obrazu, jak również tematu oraz przedmiotu fotografowanej sceny. Jak pisał Eugéne Delacroix, fotografia, zwłaszcza migawkowa (w ujęciu powszechności, prostoty), przekreśla zasady sztuki i kompozycji, skłaniając osobę fotografującą do manipulacji obrazem. „Ułomność fotografii – wyjaśnił – wynika paradoksalnie z jej nadmiernej perfekcji. Dzięki tej perfekcji i dokładności […] oślepia i zafałszowuje obraz, zagraża szczęśliwej niemocy oka dostrzegania najdrobniejszych szczegółów"[55]. Według tego stwierdzenia, istotną różnicą w podejściu do innych sztuk wizualnych jest to, że fotograf „zatrzymuje" obraz w kadrze, choć niekoniecznie automatycznie, przypadkowo i bezwiednie. Natomiast malarze i rysownicy tworzą i komponują obraz. W perspektywie czasowej spór między malarstwem a fotografią jest nierozwiązany. Sprowadza się on do porównywania ruchów ludzkiej ręki i automatycznie rejestrującej maszyny fotograficznej. Wspólnym mianownikiem łączącym te dwa podejścia jest ludzkie oko i humanistyczne myślenie. W myśleniu kategoriami ontologicznymi trudno jest porównać ze sobą dokument i dzieło sztuki, przy założeniu, że dokument nie może być dziełem sztuki i na odwrót. Istotne jest wskazanie różnic, ale także podobieństw, które łączą sztukę i fotografię. Na przestrzeni stuleci sposób postrzegania świata diametralnie się nie zmieniał. Naturalnie miały miejsce istotne przemiany gospodarcze, industrialne i społeczne, jednak los człowieka nadal zajmuje centralne miejsce. Zmianom poddano sposób przedstawiania (rejestracji) tego, co widoczne. Technicznie rzecz ujmując, fotografia usprawniła ludzkie oko i „przedłużyła" rękę, czyniąc doskonalszym sposób przedstawiania. Kreatywność i kompozycja to cechy, które zaczynają towarzyszyć fotografowaniu. Tworzenie obrazów w ujęciu malarskim (pejzaż, perspektywa, krajobraz) staje się prostsze. „W połowie XIX wieku, zrywając z transcendencją, fotografia powoduje radykalną zmianę w postrzeganiu świata; […] i z tego właśnie względu, bardziej niż z powodu jej zdolności do opisywania rzeczywistości, fotografia wytwarza nową widzialność"[56].

To, czym jest piękno i prawda fotografii oraz kiedy można tych terminów używać, ustalono w 1910 roku na V Międzynarodowym Kongresie Fotografii w Brukseli. Pojęcia te są w dużej mierze aktualne do dziś i stanowią fundament fotografii współczesnej. Stwierdzono wówczas, że mianem dokumentu będzie można określać jedynie obrazy służące badaniom naukowym. Postanowiono także, że „piękno

[55] E. Delacroix, *Dzienniki*, t. 2, tłum. J. Guze, J. Hartwig, Wrocław 1968, s. 363, za: A. Roullié, *op. cit.*, s. 58.

[56] *Ibidem*, s. 61.

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

w fotografii jest w tym przypadku kwestią drugorzędną, gdyż wystarczy, żeby zdjęcie było bardzo ostre, bogate w szczegóły oraz by obchodzono się z nim delikatnie, żeby przetrwało jak najdłużej opierając się działaniu czasu"[57]. Z kolei Jules Janin pisał o fotografii dokumentalnej jako o lustrze. Metafora „lustra, które zachowało ślad odbijających się w nich przedmiotów"[58], nie tylko odnosi się do fotografii na papierze, ale przede wszystkim do jej wczesnego ideału – dagerotypu. Przez analogię autor porównuje lśniącą, pokrytą srebrem powierzchnię dagerotypu do lustra, w którym odbija się to, co nas otacza. Fotografia-lustro-dokument określa niepodważalność przekazu fotograficznego. Taki przekaz, pomimo materialnej formy, jest wierny rzeczywistości. Przy czym należy pamiętać, że nie można zarzucać fotografii całkowitego automatyzmu. Ten w ujęciu technicznym jest bardzo ważny, jednak istotne będzie zachowanie pasywnego i neutralnego punktu widzenia. Zadaniem osoby fotografującej jest zatem zarejestrować (zatrzymać) chwilę dziejących się wydarzeń. Co ważne, każde wykonane zdjęcie jest dokumentem, utrwaleniem rzeczywistości w określonym czasie, miejscu i kontekście. Natomiast samego procesu fotografowania nie można sprowadzać do pracy dokumentalisty. Podczas tworzenia przekazu wizualnego w przypadku fotografii-dokumentu mogą występować zakłócenia zarówno natury technicznej, jak i merytorycznej. Zaburzenia te mogą dotyczyć samego sposobu tworzenia fotografii (samego procesu robienia zdjęcia) bądź też jej obiegu w formie końcowej (wywołanego zdjęcia, odbitki). W pierwszym przypadku powinny być zachowane „reguły sztuki"[59] i rzemiosła fotograficznego – ściśle z definicjami technicznymi: rejestrowania i odtwarzania obrazu, odwzorowania i liczby szczegółów, rozmiaru fizycznego odbitki oraz definicjami funkcjonalnymi, takimi jak: widoczność, ostrość. Subiektywna koncepcja prawdy w odniesieniu do nowoczesności dotyczy poznania zmysłowego. Tylko to jest prawdziwe, co możemy poznać na własnym przykładzie. „Ów subiektywizm, szeroko rozpowszechniony w sztuce XIX wieku, jest bezpośrednim przeciwieństwem obiektywizmu w fotografii, który sprawia, że »przedmiot posiada sekret znaku, który wysyła«"[60].

[57] *Ibidem*, s. 63.

[58] *Ibidem*, s. 68.

[59] *Lege artis*, *de lege artis* – z łacińskiego „wykonany według wszelkich zasad sztuki", za: *Słownik języka polskiego*, [online]. Dostępny w World Wide Web: http://sjp.pwn.pl/sjp/lege_artis [dostęp: 15.04.2018]. Zwrot używany przy wykonywaniu prac fotograficznych według ogólnie przyjętych reguł i zasad obchodzenia się ze sprzętem fotograficznym i przy procesach fotochemicznych. Dotyczy także stosowania podstawowych zasad estetyki przy wykonywaniu zdjęć.

[60] G. Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. M. Markowski, Gdańsk 2000, s. 30.

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

Podsumowanie

Współcześnie, w dobie społeczeństwa informacyjnego, wartość fotografii dokumentalnej, fotografii jako dokumentu, papierowej odbitki, zdjęcia[61] traci na znaczeniu. Zmniejsza się radykalnie jej znaczenie informacyjne i kulturowe. Fizyczne obcowanie z materialnymi nośnikami fotografii nie jest współcześnie wartościowe dla odbiorcy. Przez pryzmat zmiany technologii – tego typu dokument jest rozpatrywany już w kontekście historyczno-archiwalnym. Liczba obrazów otaczających nas w codzienności, a tym bardziej tych w przestrzeni internetowej powoduje, że dokument fotograficzny nie nadąża, nie jest w stanie zaspokajać potrzeb rynku technologicznego i usługowego. Problemem jest nie tylko lawinowy przyrost fotografii, ale wytworzenie nowych sposobów obrazowania i przetwarzania istniejących obrazów. Termin „fotografia" zostaje tutaj spłycony, tzn. staje się codzienną czynnością robienia zdjęć. To, co oglądamy na fotografiach, nie do końca jest tematem przemyślanym. Liczba robionych zdjęć nie przekłada się na ich jakość i bardzo często są to zdjęcia, do których fotografujący już nie wraca, bo najważniejszy jest dla niego sam proces wykonywania fotografii. Przyszłościowo trzeba mieć na względzie systematyczne opisywanie i ewidencjonowanie materiałów wizualnych, tak by z łatwością można było do nich dotrzeć. Kolejnym aspektem technologicznym jest ułatwienie maszynom (komputerom) interpretacji materiałów wizualnych, w tym maszynowe uczenie i wypracowywanie algorytmów rozpoznawania obrazów. Należy pamiętać, że nie zawsze można opisać to, co widać za pomocą słów. W świecie obrazów rola tekstu (języka) jest uzupełniająca.

Każda odmiana fotografii-dokumentu, w tym dokument naukowy, jest specyficznym przekształceniem zazwyczaj wykraczającym poza przyjęte założenia badacza, naukowca (operatora). Elementy składowe badań z użyciem technik fotograficznych owocowały wartościami dodanymi – dodatkową wiedzą. Zadaniem fotografii jest zweryfikowanie wytworów ręki i oka badaczy, naukowców, a przede wszystkim potwierdzenie ich prawdziwości. Podstawową zaś wartością fotografii naukowej jest obiektywizm i dokładność przekazu. W głównej mierze chodzi o wyeliminowanie indywidualnych odczuć badaczy i dążenie do pokazania prawdy.

Bibliografia

Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996.
Baudelaire C., *O sztuce, szkice krytyczne*, Wrocław 1961.
Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Warszawa 2007.

[61] W znaczeniu papierowej odbitki, zdjęcia.

Pobrane z czasopisma Folia Bibliologica **http:/foliabibliologica.umcs.pl**
Data: 19/11/2026 02:54:27

Bryson N., Michael A., *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Cambridge 1991.
Cassier E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa 1977.
Dederko W., *Przedmiot rzeczywisty i jego obraz*, Warszawa 1989.
Drozdowski R., *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Poznań 2009.
Hacking J., Campany D., *Historia fotografii*, tłum. M. Tuszko, Warszawa 2014.
Letkiewicz E., *Silhouette – XVIII-wieczny portret sylwetowy i źródła jego powstania. Z zagadnień historii sztuki i edukacji artystycznej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska", vol. 8, nr 1.
Łyczywek K., *Henri Cartier-Bresson. Decydujący moment*, „Format" 2005, nr 46.
Olechnicki K., *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003.
Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Kraków 2007.
Sikora S., *Fotografia: między dokumentem a symbolem*, Warszawa 2004.
Sinior M., *Izabela Jaroszewska o Cartier Bressonie*, [online]. Dostępny w World Wide Web: http://www.fotopolis.pl/n/2910/izabela-jaroszewska-o-cartier-bressonie-w-luksferze [dostęp: 15.04.2018].
Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa 1986.
Sztompka P., *Fotospołeczeństwo: antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków 2012.
Wunenburger J.J., *Filozofia obrazów*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.